

Nr. 104. Kraków, Listopad 1931. Rok XI.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 8, PÓŁROCZNA Zł. 4.

Konto P. K. O. 400.883 — Wszelką korespondencję i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: WYDAWNICTWO „MUZYKA i ŚPIEW“ KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11. — Konto P. K O. 400.883

Dr. JÓZEF REISS.

IGNACY JAN PADEREWSKI.

Działalność mistrza Paderewskiego zdumiewa wszechstronnością. Taką uniwersalność umysłu spotykamy tylko u ludzi renesansu.

Poza Polską znany jest Paderewski przedewszystkiem jako pianista.

Muzyka współczesna uznaje jego wielkość jako k o m p o z y t o r a.

Polska czci w nim patrjotę - obywatela, a zarazem nieoficjalnego ambasadora sprawy polskiej wobec zagranicy.

Na tak bogatą wszechstronność trzeba jednostki genjalnej.

Najtrafniej scharakteryzował może Paderewskiego sławny kompozytor francuski, Camille Saint Saëns, mówiąc, że Paderewski jest genjuszem, który przypadkowo gra na fortepianie.

Sławę swą zawdzięcza Paderewski karjerze wirtuozowskiej. Podwaliny pod wykształcenie muzyczne dało mu Konserwatorjum warszawskie, a raczej ówczesny Instytut Muzyczny, pozostający pod dyrekcją Apolinarego Kątskiego. Tu wstąpił 12-letni Paderewski do klasy Rudolfa Strobla, znanego wydawcy instrukcyjnych kompozycyj fortepianowych.

W 18 roku życia otrzymał dyplom wirtuozowski i został mianowany nauczycielem gry fortepianowej w tej szkole, którą właściwie ukończył.

Niebawem jednak sam uznał, że musi się uczyć jeszcze. Wyjechał na studja do Berlina: Fryderyk Kiel, u którego przedtem uczyli się Zygmunt Noskowski i skrzypek Władysław Górski, został jego nauczycielem kontrapunktu, a Henryk Urban, późniejszy nauczyciel Mieczysława Karłowicza, kształcił go w instrumentacji.

Dla wydoskonalenia techniki pianistycznej udał się Paderewski do najlepszego ówczesnego pedagoga w Wiedniu, Teodora Leszytyckiego, mistrza gry fortepianowej.

Pod jego to kierunkiem opanował Paderewski wszystkie tajniki wirtuozowstwa.

Pierwszy koncert w Wiedniu, urządzony wspólnie z sławną primadonną Pauliną Lucca, był triumfem Paderewskiego i zapowiedzią tego niebywałego powodzenia, które stało się istną legendą jego karjery wirtuozowskiej. Działo się to lat temu 45. I rozpoczęła się wyjątkowa w dziejach muzyki wędrówka czarodzieja - pianisty, budzącego wszędzie jednaki podziw i zbierającego wszędzie jednakie hołdy.

Po pierwszym występie w Paryżu Charles Gounod, kompozytor „Fausta“, Camille Saint Saëns i wszyscy inni wielcy muzycy francuscy, przyjęli Paderewskiego z najwyższym zachwytem i uwielbieniem.

Londyn zachował się zrazu niechętnie; tylko w sferach najznakomitszych artystów, poetów i malarzy znalazła gra Paderewskiego należyty oddźwięk. Wtedy to właśnie znany prerafaelita Burne Jones stworzył ów sławny portret Paderewskiego, uchwyciwszy marzycielsko poetyckie rysy jego twarzy.

A pierwszy występ w Nowym Jorku przed laty 40 blisko! Karjera amerykańska Paderewskiego jest dotąd unikatem sensacji. Jest to jakaś wyśniona baśń, którą wyczarowała nie fantazja artysty, ale najbardziej realna rzeczywistość życia.

Dla Ameryki jest Paderewski symbolem polskości, a zarazem jako pianista jest najwyższą instancją artyzmu

i najwyższą miarą, wedle której ocenia się wartość innych pianistów.

W roku 1898 wrócił Paderewski już w aureoli sławy do kraju. W warszawskiej sali ratuszowej wydany na jego cześć bankiet stał się potężną manifestacją patrjotyczną. Mowa Paderewskiego krążyła potem w odpisach po dworach polskich.

Bez przesady rzec można, że niema większego miasta, na obu półkulach, gdzieby nie koncertował Paderewski, gdzieby nie upajano się poezją i czarem jego gry.

Paderewski grał w Niemczech (z wyjątkiem Berlina, który stale omijał), grał w Rosji, grał w Australji, południowej Ameryce, a nawet dotarł do krańców Afryki i koncertował w kraju Przylądkowym.

* * *

W czem tkwi tajemniczy urok jego gry?

Od pierwszego występu Paderewskiego odczuł świat muzyczny, że ukazał się na estradzie koncertowej wirtuoz zupełnie innego typu w porównaniu z wirtuozem dawnej epoki. Paganini, Liszt, a potem Henryk Wieniawski, czy Antoni Rubinstein reprezentowali wirtuozostwo, które należy do bezpowrotnej przeszłości: olśniewali efektem zewnętrznym, działali akrobatyką techniki.

I Paderewski jest wirtuozem. Ale celem jego nie jest błyskotliwy efekt. Gra jego jest przedewszystkiem głęboką interpretacją, jest osobistem przeżyciem, jest jakby celebrowaniem nabożeństwa.

Każdorazowy koncert Paderewskiego staje się uroczystem misterjum, w którem tajemniczy fluid uczuciowego nastroju przepływa z natchnionych dźwięków do serc zasłuchanych tłumów.

Utkwił mi w pamięci taki koncert Paderewskiego w Krakowie, gdy w roku 1913, bezpośrednio przed wojną wystąpił Paderewski dwukrotnie. W sali Starego Teatru, przeznaczonej na 1200 osób, stłoczyło się za każdym razem przeszło 2000 osób.

W atmosferze napięcia i uroczystego namaszczenia wyczekiwano Mistrza. Zjawił się wkońcu. Wszyscy powstali. Wśród niemilknących oklasków kłaniał się publiczności, jakby onieśmielony i zdziwiony owacją. A potem grał. Wykonał zwykły swój repertuar: a więc Bacha, Beethovena, Schumanna, Liszta i Mendelsohna „Pieśni bez słów“ — a na koniec wyczarował tę pieśń natchnioną, której wszyscyśmy czekali, t. j. Chopina.

Rozległy się dźwięki Mazurka a-moll, tego poematu o niespokojnie wijącej się linji melodyjnej, pełnego załamań chromatycznych, przeładowanego ornamentami i przepojonego łzami rezygnacji.

I poprzez muzykę sączył się ból do serc słuchaczów i wstrząsnęło nimi łkanie, niestłumione niczem. Popłynęły łzy na nasz ból, na naszą udrękę niewoli. Sala koncertowa przeobraziła się w jakąś świątynię rozmodloną, przebrzmiały dźwięki muzyki, a sala długo jeszcze trwała w zaklętem milczeniu. Nikt nie śmiał przerwać uroczystej ciszy banalnym oklaskiem.

* * *

Sztukę swoją oddaje Paderewski na służbę ideału. O sobie zapomina. Wyjątkowo umieszcza w programie swoje kompozycje. A przecież jako kompozytor zajmuje pierwszorzędne stanowisko.

Paderewski pochodzi z Podola; następne lata dziecięce upłynęły mu na Wołyniu. Z gleby tamtejszej, z melancholji tamtejszego krajobrazu zrodziła się poezja muzyki Paderewskiego: jej liryzm, jej elegijna nuta.

Bo wszystkie kompozycje Paderewskiego, czy to fortepianowe, jak np. popularna „Legenda“, czy „Melodja“, czy „Nokturn“, a nawet tańce, jak niezrównany „Menuet“, czy „Krakowiak - Fantazja“, czy zwłaszcza „Pieśni“, są przepojone łzawym liryzmem (por. „Polały się łzy me czyste, rzęsiste“).

Możnaby nazwać Paderewskiego pogrobowcem romantyzmu: jest w nim bowiem ta sama uczuciowość, jaka znamionuje muzykę epoki romantycznej i podobna jak tam, technika i forma. Obok minjatur lirycznych posługuje się Paderewski często formą warjacji, formą sonatową i techniką kontrapunktyczną, zwłaszcza fugą. Takie dzieła jak Koncert a-moll, Fantazja polska, Sonata es - moll należą do arcydzieł nowoczesnej muzyki fortepianowej.

Opera „Manru“, napisana przed 30 laty pod wpływem Wagnera, osnuta na powieści Kraszewskiego „Chata za wsią“, obecnie wznowiona, nie straciła nic ze swego piękna melodyjnego. Wielka Symfonja h - moll, jakby patrjotyczny rapsod roku 1863, jest ostatniem dziełem Paderewskiego. Napisał je Mistrz jeszcze w roku 1907 i od tego czasu zamilknął. Trudno rozstrzygnąć, co go skłoniło do tego milczenia.

Być może rozwój dzisiejszej muzyki. Jakże innemi drogami poszła muzyka ostatniej doby w porównaniu z ideałem, który przyświecał pokoleniu przed Wielką Wojną.

Na tę drogę wybujałego radykalizmu Paderewski wstąpić nie może, jakkolwiek śmiałością harmonji znacznie wyprzedził współczesną sobie muzykę (naprzykład: „Dans le Désert“ i pieśń do słów Catulle Mendès'a). Wpatrzony w ideał Chopinowskiego piękna, uznaje jednak i wartości nowej muzyki. Dowodem tego Debussy, którego subtelne poematy włączył Paderewski do swego repertuaru koncertowego.

* * *

Od wielu lat żyje Paderewski zdala od kraju. Jeszcze w czasie studjów przepędzał jako młodzieniec wakacje w Zakopanem. Tu poznał melodje góralskie, które mu grywał na skrzypcach Bartek Obrochta. Tak powstało popularne „Album Tatrzańskie“. W naiwny sposób opowiadał o tem sam Obrochta: „Grołem mu sporo razy. I on to tak pochytoł i poskrodoł, że całom muzyke z tego zrobił“.

W tych naiwnych słowach ile prawdy!

Tak on istotnie „wykradł“ duszę naszej muzyki ludowej i uniósł ją tam daleko, zagranicę, jako skarb najdroższy, by się krzepić jej dźwiękiem i koić nią ból swej tęsknoty.

W letniej rezydencji szwajcarskiej nad Lemanem żyje Paderewski, jak magnat. Ale z wielkiego kapitału, zebranego żmudną pracą twórczą, żyje nie sam. Jak Magnat hojnie szafuje tym kapitałem dla dobra narodu. Swego czasu ufundował stypendja dla kompozytorów. Na konkursie, rozstrzygniętym w Dreźnie, zdobyli nagrodę: Henryk Melcer, Zygmunt Stojowski, Grzegorz Fitelberg.

Pamiętny rok 1910, pięćsetna rocznica Grunwaldu! W lipcowej uroczystości odsłonięto w Krakowie pomnik grunwaldzki, dzieło rzeźbiarza Antoniego Wiwulskiego, ufundowane pieniądzmi Paderewskiego. Jako ofiarę serca złożył Mistrz Narodowi ten pomnik i w chwili odsłonięcia wygłosił płomienną mowę patrjotyczną.

Jaką siłę krasomówczą ma jego słowo, dowiodła tego sławna mowa na uroczystościach Chopinowskich we Lwowie, również w 1910 roku.

„W Chopinie objawia się nasza zbiorowa dusza narodu“ — mówił i tę przewodnią tezę rozwinął Paderewski z taką swadą i przekonywującą siłą argumentów, że dotąd mowę jego o Chopinie uważać należy za najgłębszą syntezę psychologiczną muzyki Chopinowskiej.

Rezydencja Paderewskiego w Szwajcarji stała się spokojną przystanią dla uchodźców polskich w czasie wojny. Z ramienia „Komitetu Pomocy“ w Vevey, na czele którego stał Henryk Sienkiewicz, udał się Paderewski do Ameryki, gdzie rozpoczął od składek na ofiary wojny w Polsce, a następnie rozwinął żywą działalność polityczną: przemawiał na własnych koncertach i tu prowadził propagandę sprawy polskiej; przemawiał w klubach, w izbach handlowych, przed frontem żołnierzy i żywem słowem urabiał opinję, życzliwą dla Polski. Bez przesady rzec można, że osobistemu wpływowi Paderewskiego zawdzięczamy 13 punkt orędzia Wilsona.

Ideologja Paderewskiego streszczała się w haśle: „Zjednoczona i niepodległa Polska“ — dla tej ideologji zdołał pozyskać prezydenta Ameryki.

I znowu kosztem Paderewskiego stanął w Poznaniu pomnik Wilsona, złożony w darze narodowi. Nierozdzielnie złączyły się z sobą dwa nazwiska dwóch wielkich obywateli.

Z marzeń o niepodległej i zjednoczonej Polsce powstała patrjotyczna pieśń Paderewskiego na chór męski: „Hej orle biały“, jedyna kompozycja, którą napisał od czasu symfonji h-moll.

Nadszedł rok 1918. Przybył do Polski Paderewski, powołany na prezydenta gabinetu i objął tekę ministra spraw zagranicznych. Nazwiskiem swojem wyrabiał młodemu naszemu Państwu moralny kredyt u zagranicy. Misja polityczna jego skończyła się niepowodzeniem. Nie moją rzeczą rozstrzygać, dlaczego tak się stało; brak mi do tego odpowiednich kwalifikacyj.

Paderewski wyjechał z kraju; wrócił do Ameryki i znowu rozpoczął swą mozolną wędrówkę jako apostoł piękna, jako tłumacz poezji zaklętej w muzyce.

Koncerty w Londynie, Paryżu, Szwajcarji, Belgji i w Rzymie poświęcił ofiarom wojny państw sprzymierzonych.

I znowu słuchają go tłumy, zahypnotyzowane czarem jego gry.

Spływają na niego największe zaszczyty, ordery honorowe, doktoraty najstarszych uniwersytetów. Wszędzie uznanie, uwielbienie i hołdy.

A on wieczyście młody, idzie poprzez tłumy w aureoli sławy, głosząc ewangelję piękna i ewangelję pokoju — on wielki artysta, wielki człowiek.

KILKA SŁÓW PRAWDY

wypowiedzianych przez mistrza Ignacego Paderewskiego do krytyków i historyków muzycznych.

Od czasu do czasu pojawiają się, jak wiadomo, na łamach prasy zagranicznej enuncjacje mistrza Ignacego Paderewskiego z dziedziny muzyki, stwierdzające niezwykłą subtelność i głębokość myśli genjalnego muzyka.

I tak ostatnio w czasie swego pobytu w Londynie Paderewski udzielił wywiadu pewnemu krytykowi muzycznemu jednego z tamtejszych dzienników. Między innemi wspomniał z żalem o dawnych czasach, „kiedy to nie znano jeszcze ani radja, ani gramofonu, ani kina“.

W czasie rozmowy o muzyce nowoczesnej, opowiadał mistrz Paderewski, jak to swego czasu zjednał swą grą Artura Jamesa Balfoura, fanatycznego wielbiciela muzyki klasycznej, dla modernistów, którzy jednak już dziś muszą zaliczać się do „starych“. Kiedy zaczęto mówić o Szopenie, dziennikarz zarzucił mistrza szeregiem pytań, między innemi pragnął się koniecznie dowiedzieć, czy „stosunek Szopena do p. George Sand był jedynie platonicznym“.

— Naturalnie — odpowiedział Paderewski — niema absolutnie żadnej podstawy, by o tem wątpić, a zresztą co to ma wspólnego ze sztuką? Takie szperanie w życiu prywatnem artysty jest tylko marnowaniem czasu. Czy głuchota Beethovena i inne jego ułomności, przeszkodziły mu w tworzeniu wspaniałych dzieł? Szopen, w czasie swej znajomości z George Sand, był — jak panu wiadomo — nieuleczalnie chorym, ale jego muzyka, prześwietlona wulkanicznym ogniem, nie daje nam tego odczuć. Jaki sens może mieć przeto ten rodzaj krytyki?“

Tych kilka słów prawdy, powiedzianych przez Paderewskiego krytykom muzycznym — należało się już oddawna, zarówno im, jak i historykom muzyki, tak często „grzebiącym“ zupełnie niepotrzebnie, a niejednokrotnie z posmakiem sensacyjności i skandalu, w nieistotnych zgoła szczegółach prywatnego życia wielkich i dlatego właśnie ich umysłowości niedostępnych ludzi.

Tekst do Psalmów

według przekładu Jana Kochanowskiego.

(Ciąg dalszy).

Bogi pogańskie ze srebra, ze złota
Nic nie są, jedno ludzkich rąk robota:
Usta ich nieme, oczy nie patrzają,
Uszy nie słyszą, nozdrza tchu nie mają.

Bodaj tak i ci, którzy je robili,
A owszem, co w nich ufność położyli.
Ty domie Pana chwal Izraelowy!
Domie Lewiego, domie Aronowy!

Wszyscy Go chwalcie, wszyscy pospolicie,
Co Panu sercem uprzejmem służycie,
Niech wiecznie będzie Pan pochwalony, który
Ulubił sobie wierzch Syońskiej góry.

CXXXVI.

Confitemini Domino, quoniam bonus.

Chwalcie Pana z dobroci jego nieprzebranej,
Chwalcie z litości wiekom żadnym nie poddanej.
Chwalcie Boga, który jest Bóg nad insze bogi,
Bo jego miłosierdzia nie zaginą drogi:

Chwalcie Pana, który jest pan nad insze pany,
Bo on w swem miłosierdziu nigdy nieprzebrany,
Który sam cuda czyni przeciw ludzkiej wierze,
Bo żaden wiek litości jego nie przebierze.

Który misterstwem wielkiem piękne niebo sprawił,
Bo swemu miłosierdziu kresu nie postawił;
Który wynurzył ziemię z morskich głębokości,
Bo końca nigdy Pańskiej nie będzie litości.

Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)

cy.
cy. Te - raz ja - - - ko - to noc mil -

czy wie - czne - mu Chwa - łę od - daj - cie win -

ną Bo - gu swe - - - mu.

PSALM CXXXV.

Laudate nomen Domini.

Słu - dzy Pań - scy ze wszech naj - święt - sze - - -

mu Cześć I - - mie - - nio - wi u - czyń - -

- - cie Pań - - skie - - - mu.

PSALM CXXXVI.

Confitemini Domino.

Chwal - cie Pa - - na z do - bro - ci Je - go nie - prze -

bra - - nej. Chwal - cie z li - to - - - ści wie - kom

Błogosławieni umarli...

(BEATI MORTUI).

Pieśń pogrzebowa na 4 głosy mieszane.

Moderato. *K. Hoppe,* op. 71.

Sopran.
Alt.

p

Bło - go - sła - wie - ni u - mar - - - - li.

Tenor.
Bas.

p

mf

bło - go - sła - wie - ni u - mar - - - - li, bło - go - sła -

mf

p

mf

bło - go - sła - - wie - - - - - - - - - - - ni

mf

wie - - - ni u - - - - mar - - - li, bło - go - sła - wie - ni u -

mf

bło - - go - sła - wie - ni u -

mar - - li. któ - rzy w Pa - - nu u - mie -

mar - - li. któ - rzy w Pa - nu,

ra - - - - - - - ją, bło - go - sła -

Bło - go - sła - wie - ni,

wie - - - - - - - - - - ni

wie - - ni, bło - go - sła - wie - ni u - mar - - li. któ - rzy

bło - - go - sła - wie - ni

w Pa - nu u - mie - ra - - ją, któ - rzy w Panu u - mie - ra - ją.

Un piu mosso.

Od - tąd już, mó - wi Duch, od - tąd już

p mf

Od - tąd już, mó - wi Duch. — — od - tąd już, mó - wi

mó - wi Duch a - - że - by od - poczno - - li od prac

Duch — —

p mf

swo - - ich, al - - bo - wiem u - czyn - ki ich, al - -

p mf

f

bo - wiem u - czyn - ki ich i - dą za ni - - mi,

f

mf Largo. rit.
p
i - dą za ni - mi, i - dą za ni - mi.
mf p rit.

a tempo.
p
Bło - go - sła - wie - ni u - - mar - - - - li,
p

mf p
bło - go - sła - wie - ni u - mar - - - - li. bło - go - sła -
mf
mf

bło - go - sła - - wie - - - - - - - - - - - ni
mf
wie - - ni u - - - - mar - - li, bło - go - sła - wie - ni u -
mf
bło - - go - sła - wie - ni u -

mf

mar - - li. któ - rzy w Pa - - nu u - mie -

mf

mar - - li. któ - rzy w Pa - nu,

f

ra - - - - - - - ją, bło - go - sła -

p

p

f f

Bło - go - sła - wie - ni.

wie - - - - - - - - - ni

mf

wie - - ni, bło - go - sła - wie - ni u - mar - - li, któ - rzy

f mf

bło - - go - sła - wie - ni

mf rit.

p

w Pa - nu u - mie - ra - - ją, któ - rzy w Panu u - mie - ra - ją.

mf rit. p

Lento.

p Bło - go - sła - wie - - - -

Bło - go - sła - - wie - - - ni u - - mar - - -

p Bło - go - sła - wie - ni u - - - mar — — — — — — —

Bło - go - sła - wie - - - - - -

pp

ni, bło - go - sła - - wie - ni u -

pp

li, bło - go - sła - wie - ni u - - - mar - - - - - -

- - - - - - - - - ni.

mar - - - - - - li.

— — — — — li.

O Marjo, Matko Boga!

(Chór mieszany 4-głosowy).

Moderato. *Roman Dittrich.*

Sopran. Alt.

p *mf*

Duet:

1. O Ma - ry - jo Mat - ko Bo - ga! Tyś na -
2. Sług Twych wier - nych u - sta gło - szą, ser - ca
3. Jam jest grze - sznik wiel - ce sro - gi a w ła -
4. Tyś jest Ma - tką więc Ci skła - dam, cia - ło,
5. O - błą - ka - ny syn nie zgi - nie, ni szczę -

Tenor. Bas.

p

1. dzie - ja mo - ja dro - ga, Przed Twym tro - nem ni - sko
2. się na - sze u - - no - szą. Gdy Cię Ma - tką być u -
3. skę Bo - ską u - - bo - gi. Twych da - rów o - twórz skar -
4. zmy - sły i czem wła - dam. Przyj - mij ser - ce w po - da -
5. ścia swo - je - go mi - nie. Gdy tyl - ko do Swe - go

mf *Chór:*

1. pa - dam, hołd po - win - ny To - bie skła - dam. O Ma -
2. zna - ją, bo wszyst - ko przez Cie - bie ma - ją. O Ma -
3. bni - cę, nie - chaj się nie - mi na - - sy - cę. O Ma -
4. run - ku, a po - ciesz mnie w mym fra - - sun - ku. O Ma -
5. ło - na, przyj - mie go Two - ja o - - bro - na. O Ma -

mf

mf

1—5. ry - o, bła - gaj Sy - na, grzesznych na - dzie - jo je -

f mf

dy - na. O Ma - ry - o bła - gaj Sy - na, grzesznych

f mf

na - dzie - jo je - - dy - na.

Który zażegł na niebie światła nie zgaszone,
Bo pańskie dobrodziejstwo nie jest określone,
Słońce, aby białemu dniowi panowało,
Bo jego miłosierdzie wiecznie będzie trwało —

Miesiąc i złote gwiazdy, aby noc rządziły,
Bo łaski jego żadne nie zwyciężą siły.
Który Egipt pokarał na pierworodzonych,
Bo Jego miłosierdzie jest lat nieskończonych.

Który lud swój z ich wyrwał okrutnej paszczeki,
Bo jego nieprzebrana łaska trwa na wieki —
Wyrwał niezwyciężoną możną ręką swoją,
Bo Pańskie dobrodziejstwa na czas wieczny stoją,

Który w pół prawie morze rozdzielił czerwone,
Bo Jego miłosierdzie jest niedokończone —
I przeprowadził przez nie lud swój suchą nogą,
Bo wiecznej łaski Pańskiej lata nie przemogą.

A Faraona zalał z wojskiem niezliczonem,
Bo litość jego zrówna z wiekiem nieskończonym.
Który lud swój wielkiemi przewiódł pustyniami,
Bo Jego miłosierdzie wiecznie będzie z nami.

Który tyrany pobił i króle waleczne,
Bo Jego dobrodziejstwa są i będą wieczne.
Króla Amorrejskiego, mężnego Sehona,
Bo Jego wieczna łaska nie jest zamierzona.

I króla bogatego Bazańskiego Oga,
Bo końca miłosierdzia nie najdzie u Boga.
I dał nowym przychodniom ich bogate kraje,
Bo Jego dobrodziejstwo nigdy nie ustaje —

Dał je Izraelowi, słudze je dał swemu,
Bo Jego litość równa wieku jest wiecznemu.
Nie raczył nas przepomnieć w nasze doległości,
Bo końca Jego świętej nie będzie litości —

Odjął nas rękom srogim i mocy pogańskiej,
Bo niemasz miary, niemasz końca łasce pańskiej.
Który ciału wszelkiemu jego żywność daje,
Bo Jego szczodrobliwość nigdy nie ustaje.

Chwalcie Pana, który krąg niebieski sprawuje,
Bo Jego dobrodziejstwo wieku nie uczuje.
Chwalcie Pana, który jest Pan nad insze pany,
Bo On w swem miłosierdziu nigdy nieprzebrany.

WRAŻENIA Z WAGNEROWSKIEGO TEATRU W BAYREUTH.

Szerokiemi ulicami typowego południowo-niemieckiego miasta, wzdłuż pięknych nowoczesnych domów, przez most na zczerwieniałej, doskonale uregulowanej rzece, asfaltowaną drogą w prastarej alei rozległych sadów, pędzi szereg aut. Panowie i panie w toaletach wieczorowych. Wzdłuż całej drogi ciągnie się szpaler ciekawych obywateli miejscowych; im bliżej celu, tem gęściejszy jest szpaler. Zegar wybija trzy kwadranse na czwartą. Przed wielkim czworobocznym gmachem, na pagórku, stoi kilkaset automobilów najrozmaitszych typów. Na wolnem ustroniu, gdzie znajduje się restauracja ogrodowa, urząd pocztowy, błyszczący jeszcze nowością kiosk z książkami i widokówkami, przechadza się kilkuset ludzi, widocznie z najrozmaitszych stron świata: Anglicy, Włosi, Niemcy, Amerykanie. Tylko szukajcie swych rodaków, a zapewne znajdziecie.

Nagle z balkonu wielkiego domu rozbrzmiewa fanfara trąbek. Znana to melodja — znak, że w bayreutskim Festspielhaus rozpoczyna się po raz dwudziesty ósmy w ciągu pięćdziesięciu lat uroczystościowa gra. Pierwszem przedstawieniem, to opera Wagnera „Tannhäuser“, dyrygowana przez Artura Toscaniniego, genjalnego Włocha, który w roku ubiegłym przez wykonanie „Tristana“ przywrócił Bayreutowi wielki dawniejszy blask i sławę.

Tegoroczne gry są pod wielu względami doniosłem zdarzeniem. Elmendorf kierował dwa razy czterema przedstawieniami „Ringu“ Wagnera, po raz pierwszy przybył Furtwängler, aby po Toscaninim przejąć „Tristana“, ale ośrodkiem zainteresowania jest „il Maestro“, który dyryguje „Tannhäuserem“ i „Parsifalem“. Już od kilku miesięcy wszystkie przedstawienia są wyprzedane. Kto chciałby tam przyjechać i tak nic z tego nie skorzystałby, chociaż gry trwają do drugiej połowy sierpnia. Musi czekać na następne gry, które odbędą się za dwa lata.

Zewnątrz Festspielhaus ma wygląd bardzo mało uroczysty. Za fasadą wznosi się wielki graniastosłup z czerwonych cegieł. Widownia otoczona jest łożami. W krużgankach znajdują się garderoby. Z teatru na każdej stronie sześć bram prowadzi wprost pod gołe niebo.

Hala maszynowa, magazyny, składy dekoracji, bufet, to wszystko znajduje się poza gmachem teatru, chociaż w bezpośredniem sąsiedztwie.

Natomiast widownia daje obraz wspaniały. Wielkie to arcydzieło sztuki architektonicznej Sempera. 30 rzędów prostych siedzeń wznosi się w górę od rampy scenicznej. Coś jakby nowoczesne urządzenie amfiteatralne. Rzędy czterokrotnie załamane sięgają aż do ścian bocznych. Trzydziesty rząd znajduje się na wysokości drugiego piętra — tak stromo wznoszą się siedzenia. Sześcioro drzwi po każdej stronie zakryte są kotarami, a na słupach podtrzymujących zasłony, pod stropem, bez jakichkolwiek alegorycznych i sztukatorskich upiększeń, wiszą pięcioramienne kandelabry, matowo oświetlające widownię.

Koroną architektonicznego genjuszu Sempera jest budowa sceny i podjum dla orkiestry, które razem tworzą jedną architektoniczną całość. Architekt ukrył bowiem orkiestrę przed wzrokiem publiczności, przed pierwszym rzędem krzeseł wybudował rezonansową framugę, a w tyle umieścił drugie masywne nakrycie, spływające się z rampą. Nad orkiestrą, której dźwięki unoszą się w górę, stoi monumentalne proscenium, które w rzeczywistości jest tylko fikcją i zdaje się zwisać w powietrzu.

Rozmieszczenie orkiestry w Bayreucie nie jest nowością, ale przecież widok jest oryginalny. Amfiteatralne stopnie spadają tam jeszcze bardziej wdół aniżeli na widowni. Muzycy w najniższym półkolu patrzą na dyrygenta jako na półboga, wysoko w obłokach. Na najwyższych schodach rozmieszczeni są prymiści, niżej wioliniści, czeliści, fleciści i tak dalej. Na samej górze jedyny pulpit jest wolny. Tam za chwilę zajmie miejce Toscanini, który dyryguje całą operą Wagnera, jak i dziesiątkami innych utworów operowych i symfonicznych z pamięci. Rozstawienie orkiestry i płyta rezonansowa nadają czaru muzyce. Dźwięki poszczególnych instrumentów nie są tłumione przez instrumenty głośniejsze, a cała muzyka jest tak barwna, jej koloratura tak czarująca, że nigdy tego zapomnieć nie można. Taką muzykę słyszy się tylko w Bayreuth.

Gra tu 133 muzyków na najrozmaitszych instrumentach, począwszy od skrzypiec, a skończywszy na rogu

myśliwskim. Wyróżnić jeszcze należy artystów, występujących na scenie, pierwszorzędnych solistów, jak Laurit Melchior w roli Tannhäusera, Marja Müllerowa jako Elżbieta, Janssen w postaci Wolframa i Andresen w uosobieniu Landgrabiego.

Bayreuth nie byłby Bayreuthem, gdyby tam do dziś dnia nie została zakonem świętym tradycja, głosząca, że jednostka jest niczem, a ogół wszystkiem. Popisy śpiewackie, orkiestra, dekoracje, reżyserja — to jedna nierozdzielna całość, wyrażona słowem mistrza: Gesammtkunstwerk. Dlatego w Bayreuth trwają przy starych inscenizacjach Wagnera i grają jego opery w realistyczno-iluzjonistycznych dekoracjach, byleby tylko zachować styl. Podczas gdy u dołu niewidzialna orkiestra wydaje rycersko-romantyczne dźwięki pod koniec pierwszego aktu Tannhäusera, na scenie pomiędzy rozweselonymi łowcami zjawia się 32 pięknych tresowanych chartów myśliwskich, a Tannhäuser i reszta rycerzy wskakują na grzbiety wierzchowców, które na scenie czują się jak w stajni lub ujeżdżalni.

Toscanini święci w roku bieżącym triumfy w Bayreuth. Czytelnikowi, który nie jest laikiem w muzyce, objaśnimy następująco sztukę dyrygowania Toscaniniego: Ani w Tannhäuserze, ani w Parsifalu, chociaż tekst obu tych oper stanowią długie romanse, nie zgubiło się żadne słowo, a słuchacz rozumiał każde zdanie. Wykonanie pod kierunkiem Toscaniniego jest tak precyzyjne, że zdaje nam się jakoby wszystko było naturalne, tempo, gradacja, architektonika. Ma się wrażenie, że Tannhäuser i Parsifal są dla śpiewaków najłatwiesjzemi operami i że wszyscy ci muzycy grają bez dyrygenta, że nie grają dla publiczności, ale dla własnej rozrywki i że muzyka tu sama mówi swym językiem, jakby nie potrzebowała pośrednika. Pytacie o Tannhäusera, jako o dramat muzyczny pod batutą tego genjalnego Włocha? Przykładem jego sztuki niechaj będzie trzeci akt, pozornie przecież daleki od włoskiego charakteru.

Orkiestra dyszy tłumionemi barwami jesieni. Pianissima skrzypiec unoszą się po przyćmionej sali, niby babie lato. Klarnety i oboje swym złotym dźwiękiem wywołują wrażenie, jakoby padały liście gdzieś pod Wartburgiem, a do smutku i tęsknoty po zawiedzionej miłości pobudza was piękne Andante wiolonczeli. Elżbieta w szerokiej, nieskończenie szerokiej melodji śpiewa swą modlitwę. Zdaje się, że nagle wszystko runęło, gdy na scenę wchodzi Tannhäuser. Jak z uporem kroczy jego Lento, jak każde słowo unosi się w falach muzyki, jak sławny jest Rzym Toscaniniego, gdzie nasz pielgrzym marnie szukał zbawienia. Wenus święci swój triumf u Wagnera dopiero w trzecim akcie. Ale ta muzyka zmysłowa, w której dyrygent napręża wszystkie zmysły i żądze, organicznie przecinana jest nabożnym chórem. Zdaje się, że to chóry anielskie śpiewają. A gdy pod koniec tego śpiewu zabrzmi chór męski, gdy w orkiestrze zagrzmią monumentalne gradacje wagnerowskiej figuracji, zdaje nam się jakoby cały teatr, cała przyroda za jego murami, cały świat wołał z Wagnerem końcowe „Alleluja".

Zasłona powoli opada. Ostatnie uderzenie całej orkiestry. Kilka sekund panuje cisza, błyska światło, a bayreutski teatr kołysze się i długą chwilę słychać wołania: „Toscanini! Evviva Toscanini!..."

* * *

Dzienniki wiedeńskie donoszą, że Toscanini miał oświadczyć swoim przyjaciołom, że nie będzie więcej dyrygował w Beyreuth, ponieważ w Beyreuth został Wagner „zdegradowany do roli agitatora hitlerowskiego".

PRAWA AUTORSKIE STAN. MONIUSZKI JESZCZE NIE WYGASŁY.

Na łamach Ilustr. Kurjera Codziennego pojawiła się w ostatnich tygodniach wiadomość od korespondenta z Warszawy, mająca wielkie znaczenie nietylko dla wykonawców dzieł Moniuszki, ale dla wszystkich, którzy w jakikolwiek sposób naruszaliby prawa autorskie Moniuszki. Prawo autorskie dotyczy nie tylko wykonywania dzieł Moniuszki na deskach teatralnych, widowiskach, lub t. p., ale dotyczy także wydawnictw tych dzieł ogłaszanych drukiem bez zezwolenia spadkobierców prawa autorskiego. Artykuł dotyczący powyższej kwestji powtarzamy poniżej w całości:

Od szeregu lat w świecie muzycznym polskim omawiany jest projekt wzniesienia w stolicy pomnika Stanisława Moniuszki, którego postać twórczo związała się na zawsze z dziejami polskiego teatru i naszej kultury narodowej.

Wszystkie projekty rozbijały się dotąd o brak pieniędzy. Sekcja im. Moniuszki, istniejąca przy Warszawskiem Tow. Muzycznem, mimo najlepszych chęci, nie zdołała dotąd nawet wydać pełnego zbioru dzieł wielkiego kompozytora. Na ofiarność społeczeństwa w chwili obecnej też jest dość trudno liczyć. Wprawdzie śpiewactwo śląskie zdołało przed dwoma laty wznieść pomnik autorowi „Halki" w Katowicach; niestety ten piękny przykład pozostał zupełnie odosobnionym aktem hołdu.

Ale dobre losy czuwały widocznie nad tą sprawą, bo znalazła ona nieoczekiwane środki realizacji.

Jak wiadomo, nasze prawo autorskie ustala, że autor dzieła, albo jego spadkobiercy, otrzymują tantjemy za wykonywane utwory w ciągu lat pięćdziesięciu, później zaś utwory te stanowią t. zw. „własność publiczną" i mogą być wykonywane bez żadnych żadnych opłat autorskich. Ponieważ Stanisław Moniuszko zmarł w 1872 roku, wszystkie jego tak popularne i tak często wykonywane opery uważano za „własność publiczną" i nikomu nie przychodziło do głowy upominać się o tantjemę autorską.

Zapomniano jednak o jednej bardzo ważnej okoliczności, mimo, iż pewne analogje mogły ją nasunąć uwadze czynników zainteresowanych. Teatry nasze przecież płacą obfite tantjemy za niektóre opery włoskie, mimo, że ich autorzy zmarli w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Dlaczego? Dlatego, że librecista uważany jest za współtwórcę opery, a termin pięćdziesięcioletni ochrony autorskiej liczy się od dnia śmierci ostatniego z współtwórców.

Librecista „Halki" i „Hrabiny" był, jak wiadomo, znany w swoim czasie poeta Włodzimierz Wolski. Zapomniano o nim i dopiero dziś przypomniano sobie, że data jego śmierci może wyjaśnić bardzo ciekawe i aktualne kwestje.

Przed kilku dniami właśnie radca prawny Związku Autorów i Kompozytorów, zajmującego się sprawami tantjem autorskich, przypomniał teatrom polskim, że Wolski zmarł w 1882 r. i zgłosił żądanie uregulowania tantjem za wszystkie przedstawienia „Halki" i „Hrabiny", które odbyły się od czasu wprowadzenia w Polsce

konwencji berneńskiej o ochronie praw autorskich (1922 roku).

Ponieważ wszelkie prawa autorskie w stosunku do oper wyżej wymienionych zostały przez spadkobierców Moniuszki przelane w roku 1896 na warszawską „Sekcję im. Moniuszki“, można przypuszczać, że tantjemy, jakie dziś zostaną zainkasowane, będą zużyte na budowę pomnika w stolicy.

Fundusze te będą wcale znaczne, bo wpłyną zarówno od opery stołecznej, jak i od wszystkich teatrów prowincjonalnych, pozatem od dyrekcji Polskiego Radja, wszelkich wytwórni gramofonowych i t. p.

Odkrycie nowych źródeł tantjem autorskich dla spadkobierców Moniuszki jest znamienne jeszcze i z tego powodu, że autor „Halki“, jak wiadomo, nie zaznał dobrobytu i przez całe swe życie walczyć musiał z trudnościami finansowemi, aby zabezpieczyć istnienie sobie i swej rodzinie.

I w tym wypadku więc dowody uznania i popularności i owoce pracy przychodzą... zapóźno!

MUZYKALNE WRAŻENIA Z UKRAINY.

Nie wiadomo, czy pieśni cerkiewne, czy pociąg do zabawy i tańca wytworzyły w ludzie ukraińskim szczególne zamiłowanie do śpiewu. Być może też, że Słowacki, Kraszewski, Zaleski i inni spoetyzowali Ukrainę i dlatego tak chętnie kojarzy się ją z pieśnią. Słynne wreszcie chóry ukraińskie, rozjeżdżające się z koncertami po świecie dowodzą niezbicie, że lud ukraiński posiada swoją muzykę odrębną i ciekawą.

Ale to, co się słyszy na estradzie koncertowej pod dyr. Koszyca, czy innego ukraińskiego kapelmistrza, jest już „ucywilizowane“, po europejsku często zbanalizowane, wykute i obliczone na efekt i oklaski. Zupełnie inny i o ile szczerszy jest prymityw muzyki chóru ukraińskiego, śpiewającego pod gołem niebem, w lecie na swojej ziemi.

Przeważnie w sobotę wieczór lub w niedzielę, zebrani przed chatą i odpoczywający po pracy chłopcy i dziewczęta śpiewają dla siebie bez kapelmistrza naiwnie i prosto, często nawet fałszywie, ale zawsze tak, jak im dyktuje własny instynkt muzyczny i potrzeba wyśpiewania się. Wtedy to niewidzialny słuchacz może odkryć prawdziwy charakter ludowej pieśni ukraińskiej, jej prostotę harmoniczną, djatonikę melodji, rozlewność, monotonję, przewagę minorowych tonacyj nad majorowemi i ten dziwny charakterystyczny smętek, jakby zrosły z płaszczyzną i szarzyzną pól zaoranych. Nawet dziewczęta, które naogół śpiewają słabiej od mężczyzn umieją z łatwością dobierać drugi głos w tercjach, sekstach, czasem z kadencją na czystej kwincie; w ten sposób chór zyskuje na uroku i w połączeniu z męskim, daje pełnię brzmienia i zdumiewająco czyste, jak na nieuczony zespół, trójdźwięki. Śpiewy te często łączą się z tańcami na świeżem powietrzu, oczywiście, na podwórku przed chatą. Akompanjuje bęben z małym talerzem u góry i prymitywna „harmonja“. Opisywana przez poetów lira ukraińska wychodzi już z użycia.

Wpływ radja, kabaretowych miejskich piosenek dostaje się już na wieś i ruguje miejscowe motywy i zamiłowania artystyczne rdzennie ludowe. Już dziś niejedna pieśń ukraińska zatrąca naleciałościami z miasta. Bliski i tak cenny kontakt pieśni ludowej z przyrodą, zrywa się powoli i banały muzyczne, tanga i foxtrotty, nieuleczalnie zarażają czyste i bezpretensjonalne melodje wiejskie. „Pod samowarem siedzi moja Masza“, albo inny „Nietoperz“ panoszą się na Wołyniu jak przestarzałe zielsko między rzadkiemi łodyżkami kwiatów.

W roku bieżącym otwarto kursy letnie w Liceum Krzemienieckiem. Z poszczególnych działów, najruchliwiej przedstawiają się ogniska: muzyczne, malarskie i świetlicowe. Najwięcej imponuje Muzyczne Ognisko Wakacyjne dla nauczycielstwa szkół ogólno-kształcących i seminarjów nauczycielskich. Liczy bowiem około 250-ciu słuchaczów, przeważnie z Wileńszczyzny i Kresów. Zawiera liczne podsekcje energicznie i ze znajomością przedmiotu prowadzone przez młodych muzyków warszawskich. Dwa razy w tygodniu przy Ognisku organizuje się pod ogólnym kierunkiem prof. Rutkowskiego audycje muzyki polskiej. Wypełnia się wtedy i ożywia t. zw. Sala Kolumnowa Liceum Krzemienieckiego. Śpiewają i grają wybitniejsi artyści polscy, chór warszawskich miejskich Kół śpiewaczych i produkują się pierwszorzędne zespoły orkiestralne.

Widocznie Krzemieniec posiada jakiś urok i pożądane warunki pobytu dla artystów i studjujących, skoro trzeci już rok z rzędu powstają tu Ogniska Wakacyjne. Hałas i ciasnota wielkich miast staje się w lecie dokuczliwym ciężarem. Kurz dusi, mury przygniatają. Ale Krzemieniec wyjątkowo łączy w sobie powaby wsi z wieloma dobrodziejstwami kultury miejskiej.

WYSTĘPY CZESKIEGO CHÓRU Z BERNA W POLSCE.

W listopadzie bieżącego roku gościć będzie Kraków jeden z najlepszych w Czechosłowacji chórów męskich, a mianowicie chór „Opus“ z Berna Morawskiego. Przyjedzie on do Polski na kilka występów z inicjatywy Klubu Czesko - Polskiego w Bernie i w dniu 7. listopada da koncert w Krakowie w sali Domu Katolickiego, przy ul. Straszewskiego. Chór ten powstał w r. 1926, kontynuując świetne tradycje najlepszych korporacyj śpiewaczych Czechosłowacji. Twórcą, kierownikiem artystycznym i duszą tego zespołu jest obecny jego dyrygent prof. W. Steinman, uczeń sławnego prof. F. Vaha, profesor śpiewu chóralnego i intonacji w konserwatorjum państwowem w Bernie i autor szeregu znanych kompozycyj. Wspólnie z dyr. J. Zapletalem i solistą „Opusu“ A. Koreckim, zdołał on skupić szereg znakomitych śpiewaków i zapewnić dla tego zespołu stałą linję rozwoju.

Szczególnym sukcesem tego chóru jest wykonanie w ciągu ubiegłych pięciu lat cyklu t. zw. sześciu koncertów historycznych, dających przegląd rozwoju czeskiej sztuki chóralnej od samych początków przebudzenia się narodu po czasy najnowsze. Obecnie goście czescy zamierzają, przy ofiarnej pomocy Klubu Czesko-Polskiego w Bernie, zrealizować od dawna projektowane tournee po Polsce. W czasie od 7 do 15-go listopada b. r. zwiedzi „Opus“: Kraków, Przemyśl, Lwów, Lublin, Warszawę, Łódź, Toruń, Bydgoszcz, Poznań i Katowice, aby polskiej publiczności dać nietylko obraz rozwoju czechosłowackiej kultury muzycznej od pieśni narodowej do muzyki nowoczesnej, lecz także, aby przyczynić się do zacieśnienia więzów przyjaźni między obu narodami. Wraz z chórem przyjeżdża do Krakowa profesor Szkoły Przemysłowej w Bernie i lektor języka polskiego na Uniwersytecie

Massaryka — Maksymiljan Kolaya, odznaczony orderem „Polonia Restituta“ za zasługi dla zbliżenia Czech z Polską, oraz dyrektor urzędów miejskich w Bernie p. Janik.

10-LECIE POLSKICH KÓŁ SPIEWACZYCH W POŁNOCNEJ FRANCJI.

W ubiegłym miesiącu dwa najstarsze koła śpiewacze okręgu w Lille obchodziły uroczystość 10-lecia swego istnienia i działalności artystyczno-kulturalnej: Koło śpiewacze im. Nowowiejskiego w Cignies-Ostricourt oraz koło „Wanda“ w Noeuxles-Mines. Zarząd Związku Polskich Kół Śpiewaczych we Francji, zarządy miejscowych komitetów polskich towarzystw, przedstawiciele władz i prasy oraz liczne pokrewne ugrupowania, (w czem około 10 kół śpiewaczych z sąsiednich osiedli) wzięli udział w nabożeństwie, popisach i przedstawieniach, które zakończyły się zabawami tanecznemi oraz rozdaniem nagród. Inicjatywa podobnych uroczystości spotyka się z uznaniem miejscowej kolonji polskiej, która uczęszcza na nie masowo.

Wydawca, nakładca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. — Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie